



## Ohne Anführungszeichen

Katharina Stöger  
Valerie Dirk

*Das im Filmarchiv Austria angesiedelte Forschungsprojekt Shooting Women hat zum Ziel die österreichische Filmgeschichte aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten und konzentriert sich deshalb auf das weibliche Filmschaffen im Zeitraum 1969 bis 1999. Mara Mattuschka, die in den 1980er-Jahren ihre ersten experimentellen Kurzfilme drehte, soll als Vertreterin eines bisher größtenteils unsichtbaren Kollektivs sichtbar gemacht und gleichzeitig als eigenständige Künstlerin wahrgenommen werden. Sie steht somit beispielhaft für die Vielschichtigkeit der österreichischen Regisseurinnen, die dem Neuen Österreichischen Film ab 1999 den Weg bereitet haben. Anhand ihres Langfilmes Der Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis (1989), einer Zusammenarbeit mit Andres Karner und Hans-Werner Poschauko, wird die intermediale Arbeitsweise der Künstlerin verdeutlicht sowie die Frage nach körper-politischer Performanz gestellt, die einerseits genrebedingt zu sein*

*scheint und andererseits sich in der Darstellung des (grotesken) Körpers und der Verwendung von Sprache bemerkbar macht. Vieldeutigkeiten sind hierbei – im Sinne Mara Mattuschkas – erlaubt und erwünscht.*

## 1. Einleitung

(Film)Geschichtsschreibung ist ein weites Feld, das als lebendig verstanden werden will aber zeitgleich einen allumfassenden Anspruch behauptet. Daher gibt es immer häufiger Versuche, die diese Allmachtsphantasie enttarnen und bewusst einen kleinen Aspekt der Geschichte herausgreifen, um damit Bekanntes näher oder neu zu betrachten oder bisher Vergessenes oder Verdrängtes ans Tageslicht zu befördern. Das im Filmarchiv Austria angesiedelte Projekt *Shooting Women* hat genau diese Absicht, die österreichische Filmgeschichte aus einem anderen Blickwinkel zu entdecken und beschränkt sich dabei bewusst auf zweierlei Aspekte: Auf das Schaffen weiblicher österreichischer Regisseurinnen und den Zeitraum 1969 bis 1999. Zwei historische Programme im Rahmen der Diagonale 2011 und 2012 sowie eine im Herbst 2012 begonnene und fortdauernde Erschließungsarbeit, die die Erstellung einer Filmografie zum Ziel hat und bisher weit über 1000 Titel identifizieren konnte, haben gezeigt, wie umfangreich und notwendig dieser vergessene Aspekt der weiblichen, österreichischen Filmgeschichte ist, die erst mit dem Aufkommen des *Neuen Österreichischen Films* und Barbara Alberts Film *Nordrand* 1999 eine breite Öffentlichkeit erfährt. (Vgl. Ballhausen/Stöger 2014) So unterschiedlich und facettenreich diese Arbeiten auch sind, ihnen ist eines gemein, sie bemühen sich um eine eigene Sprache, einen eigenen Ausdruck des weiblichen Filmschaffens. Dabei ist auffallend, dass ein Großteil der Arbeiten aus dem Avantgardebereich stammt und besonders die Form des Kurzfilms dominiert. Es soll nun der Versuch unternommen werden, den Blick auf diesen Teil der österreichischen Filmgeschichte noch mehr zu schärfen, den Feldstecher nachzustellen und näher heran zu zoomen. Vielleicht entdecken wir dadurch eine neue Betrachtungsweise, ein neues Feld oder, wie in unserem Fall, ein neues Inselreich.

Dabei erspähst man zum Beispiel das filmische Werk Mara Mattuschkas, die eine bekannte Vertreterin des österreichischen Experimentalfilms ist. Obwohl sie gebürtig aus Bulgarien stammt, verwirklichte sie ihre ersten

filmischen Arbeiten in Wien und es ist gerade diese daraus bedingte Vielsprachigkeit, die sie als eine Vertreterin des weiblichen Filmschaffens, das um einen eigenen Ausdruck bemüht ist, hervorhebt. Auch fiel die Entscheidung bewusst auf die Konzentration eines Langfilmes, der eine Ausnahme in Mattuschkas Filmschaffen darstellt, da er zum Einen trotz ungebrochener Aktualität bisher wenig wissenschaftliche Beachtung gefunden hat und zum Anderen Performance und Film geschickt verknüpft und somit auf die intermediale Arbeitsweise der Künstlerin verweist. Publikationen über den österreichischen Animationsfilm (Vgl. Dewald et al. 2010) und Avantgardefilm (Vgl. Horwath et al. 1995) betonen zwar Mattuschkas wichtigen Anteil an der Experimentalfilmszene, beziehen jedoch den Aspekt des Theatralen und Performativen nicht mit ein und beschränken sich auf die Kurzfilme. Dabei ist es gerade der intermediale und interdisziplinäre Aspekt, der für ihr Schaffen wesentlich scheint und sich auch in ihrem Werdegang widerspiegelt.

Auf die Frage Peter Tscherkasskys, ob sie sich als österreichische Filmemacherin sehe, antwortet Mattuschka: "Weder »österreichisch« noch »Filmemacherin«, aber »österreichische Filmemacherin« - ja." (Tscherkassky 1995: 99). 1959 in Sofia in ein musikalisches Elternhaus geboren, war ihr aufgrund ihrer Begabung eigentlich eine mathematische Karriere vorgezeichnet, 1976 zog sie aber nach Wien und studierte dort zunächst Sprachwissenschaften und Ethnologie.

"In Bulgarien habe ich Gedichte und Kurzgeschichten geschrieben, phantastische, surreale, utopische Geschichten, die eine pseudowissenschaftliche Erklärung der Welt lieferten. Das ist mein bulgarisches Erbe. In der Zeit, in der ich meine Sprache nicht hatte, begann ich mit meiner visuellen Arbeit." (Tscherkassky 1995: 99)

Folglich besuchte sie Anfang der 1980er-Jahre die Meisterklasse von Maria Lassnig für Malerei und Trickfilm an der Hochschule für angewandte Kunst. Zeitgleich entstanden ihre ersten Animationsfilme, die einen Balanceakt zwischen politischer Aussage und humorvoller Ausdrucksweise bilden. Dabei hilft ihr meistens ihr künstlerisches Alter Ego *Mimi Minus*, die ihren Körper instrumentalisiert und mit dem Mittel

der Parodie arbeitet. Auf diese Weise verdeutlicht Mattuschka den Facettenreichtum weiblicher Identität und stellt gleichzeitig den weiblichen Körper als festgeschriebenes Objekt des Begehrens in Frage.

"Mara tritt zwar als *Mimi Minus* in fast jedem Film sich gleichermaßen selbstporträtierend in Erscheinung, aber in immer neuen und wechselnden Identitäten, sie scheint nie dieselbe zu sein. Wir wissen, dass wir es immer mit Mara Mattuschka zu tun haben, erfahren aber gleichzeitig bloß die oszillierenden Ränder dieser Identität." (Blümlinger 1995: 274)

In diesem Zusammenhang stellt *Der Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis*, um den es im Folgenden gehen soll, in Mattuschkas Schaffen eine Besonderheit dar. Er vereinigt die interdisziplinären Anfänge der Künstlerin aus den Bereichen Musik, (Sprach)wissenschaft, Theater, Bildende Kunst und (Trick)film und ist vor allem eine Gemeinschaftsarbeit mit Hans-Werner Poschauko und Andreas Karner. Die explizite Selbstdarstellung der *Mimi Minus* wird zugunsten eines Zusammenspiels der drei KünstlerInnen aufgelöst und gewinnt dadurch gender-politisch an Interesse. Gerade diese gleichwertige Zusammenarbeit sorgte beinahe dafür, dass die Verfilmung als Diplomarbeit an der Hochschule für angewandte Kunst "aus formalen Gründen" nicht zugelassen wurde, denn "man könne, so die Begründung, den Anteil der einzelnen Künstler am Film [...] nicht erkennen." (Der Standard, 30. Juni 1989)

Trotz der intermedialen Bezüge ist der Film in der wissenschaftlichen Betrachtung nahezu unbemerkt geblieben. Das ist umso erstaunlicher, da die *Huzzis* bis heute einen hohen Kultstatus und eine große Fangemeinde besitzen. In einem Okto TV-Interview aus dem Jahr 2011 – das allein schon für die Aktualität des Films spricht – berichtet Hans-Werner Poschauko von einer Wiederaufführung der *Huzzis*, die das Publikum sogar zum Mitsingen animiert haben soll und von Theaterbesuchern der Uraufführung 1987, deren Begeisterung sie die Bühne stürmen und die Requisiten mitnehmen ließ. (Oktoskop 2011) Die – ebenfalls durchwegs positive – Rezeptionsgeschichte, sowohl der Aufführung als auch der Verfilmung, kategorisiert die *Huzzis* häufig als Operette oder Musiktheater

ohne jedoch näher darauf einzugehen. (Vgl. Ankowitsch 1989: VIII; Loibl 1987) Eine genaue Betrachtung dieses Genres mit einer einhergehenden Kontextualisierung des Films drängt sich daher auf und eröffnet eine Diskussion über die Performanz von Geschlechterzugehörigkeiten. Daran anschließend wird die Besonderheit grotesker Körper und befreiter Sprache bei den *Huzzis* thematisiert, deren künstlerische Verwendung bestenfalls zu einer Grenzensprengung im dreifachen Sinne führt: aus den Grenzen einer Kategorisierung durch fixierte Genrekonventionen, aus den Gefängnissen individualisierter Körper und zu guter Letzt aus einem selbst-beschränkten Sprachempfinden.

Dabei stellt sich die Frage, wie man guten Gewissens einen Text über Mara Mattuschka verfassen kann, ohne den Fauxpas zu begehen, ihre Idee von Wissenschaftlichkeit zu unterlaufen. Sieht sie doch in Fußnoten eine Legalisierung des Plagiats und in Anführungszeichen einen Ausdruck an Misstrauen gegenüber der Bildhaftigkeit und Opulenz von Sprache. (Vgl. Mattuschka 2011: 9) Rein formal werden wir uns diesem Ideal von freier Wissenschaftlichkeit nicht fügen können, doch soll zumindest der Grundgedanke "Ohne Anführungszeichen" im Sinne einer potenziellen Vieldeutigkeit von Genres, Körpern, Sexualität und Sprache im Folgenden sichtbar werden.

## 2. Performanz und Operette

*Der Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis* hat eine umfangreiche Entstehungsgeschichte vorzuweisen. 1987 führen Mattuschka, Karner und Poschauko das gleichnamige Theaterstück erstmals und exklusiv während des *Theaterfestivals der Freien Gruppen Heftiger Herbst* an zwei Abenden im Theater im Künstlerhaus auf.[1] Im Programmheft des Festivals, das im Rahmen der Wiener Festwochen stattfand, heißt es dazu:

"Im Frühjahr 1986 gelang es der kleinen Forschergruppe eines magnetosophischen Cercles, mit den Geistern der bislang verborgen gebliebenen Huzzi-Kultur in Verbindung zu treten. Bar jeden Sprachbegriffs enthält der Wortschatz der Inselsippe an die dreißig

identifizierbare Wortklumpen, begleitet von vielerlei außersprachlichen Mitteln der Verständigung. Eine Äußerung ihrer formlosen Existenz ist die Veranstaltung von Gesellschaftsspielen, an denen die gesamte Inselbevölkerung ohne Rücksicht auf Stand, Geschlecht und sonstige Verluste teilnimmt. Manuskripte, Fotoplatten und eine Trophäensammlung aus dem Nachlaß des Missionars und Ethnologen Maximilian Nimbel, vom huzzianischen Volk als "Reverend M'Zimbe" verehrt, bestätigen uns jene archaische Familie. Der Zerfall dieser fallenden Kultur wird vorgezeichnet durch die beginnende Rokokoisierung der Hühnerställe – ein Verdienst des Reverend? Der schillernde Denker war nicht nur der einzige Zeuge und Chronist jenes an die Utopie grenzenden Politikums, sondern auch großzügiger Förderer seines Untergangs. Eine Taschenoper, ein musical brut, ein Vaudeville infantil?" (Wäger Häusle 1987)

Es sollten zwei Jahre vergehen, bis die Geschichte der Huzzis wieder erzählt und verfilmt wurde. Der Plot ist schnell erzählt: Conny Nimbel arbeitet zum Missfallen ihres Sohnes Maxi als Dirne. Nach einem Streit sticht Max in See und landet im Inselreich der Huzzis, einem wilden Volksstamm, den er als selbsternannter Reverend M'Zimbe beherrscht. Einer Versöhnung mit seiner Mutter steht schlussendlich nichts im Wege. Mit gut 100 Minuten ist der Film der bis dahin längste und, neben dem 60minütigen *Loading Ludwig*, der ebenfalls 1989 erschienen ist, auch einzige Langfilm in den Arbeiten der sich besonders zur kurzen Form bekennenden Mattuschka. "Das ist auch meine Stärke. [...] Die kurze, deutliche Aussage ist ein eigenes Genre, das von der Filmwelt kaum ausgeschöpft wurde. Es ist eine Gedichtform: der Film als Zweizeiler." (Tscherkassky 1995: 100) Trotz deutlicher (trick)filmischer Elemente, wie der Einsatz von Stop-Trick, Überblendungen und Zeitlupe, und dem starken Bezug zur Malerei, der sich vor allem in der Ausstattung des Films zeigt, geht der ursprüngliche Theatercharakter nicht verloren – im Gegenteil. Schnell fühlt man sich an eine Operette oder an eine Parodie der bekannten Operettenfilme erinnert. Der sich durchziehende Sprechgesang, der immer wieder von Sing- und Tanzeinlagen unterbrochen wird, aber auch thematische Bezugspunkte erwecken

diesen Eindruck. So schreibt zum Beispiel Volker Klotz in seinem Standardwerk zur Operette über den beliebten Topoi der "räumlichen Entrückungen" oder des "Exotismus", der dem Zuschauer eine sichere Distanz zum Geschehen ermöglichen soll. "Ihr Anderswo erscheint als schlechterdings andersartig: in Landschaft und Klima, Tieren und Pflanzen, Kultur und Religion. Es bietet den Reiz der Fremde, anziehend und unheimlich zugleich." (Klotz 1991: 86) Und auch die Huzzis werden bereits im Vorspann als böse Saat und grausamer Volksstamm deklariert, der sich besonders durch seinen Totenhass auszeichnet und parodieren somit das Spiel mit Anziehung und Abstoßung gegen des vermeintlich Primitive und Wilde, das bis heute in Film und Fernsehen ein Publikum anlocken soll. Bei genauerer Betrachtung ist *Der Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis* jedoch viel mehr als eine oberflächliche Übernahme theatraler Formen. Es ist die Erinnerung an eine vergessene Kunstform, deren ursprüngliche Bedeutung in großer Diskrepanz zum heutigen Verständnis von Operette steht. Kevin Clarke beschreibt diese Wiederentdeckung der "authentischen Operette" wie sie im 19. Jahrhundert bis in die 1930er-Jahre zur Aufführung gelangte. "Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie" heißt sein Definitionsversuch, in dem er pornografische Elemente in Inhalt und Aufführungspraxis nachweist, bevor diese "entartete Kunst" mit Aufkommen des Nationalsozialismus gesäubert wurde. (Clarke 2011)

"Und so brachen sie über uns herein – die vielen ‚geschmacksbildenden‘ Marika Röck/Johannes Heesters-Filme der UFA, die noch heute wöchentlich im GEZ-finanzierten öffentlich-rechtlichen Fernsehen laufen und als Klassiker-Kollektionen auf DVD erhältlich sind, die Operetten-Heimatfilme der 50er Jahre [...]. Das hatte wenig mit dem zu tun, was einmal den Reiz und Spaß der Operette ausmachte." (Clarke 2007: 10)

Die Operetten des Komponisten Jacques Offenbach der 1860er-Jahre, auch als Offenbachiaden bezeichnet, waren durchwegs pornografisch in deren Inhalt und Darstellungsweise und vor allem auf kommerziellen Erfolg ausgelegt. Die Diven gewannen weniger durch ihre stimmlichen Leistungen als durch ihre leicht bekleideten oder fast völlig entblößten



Auftritte auf der Bühne und ihren frivolen Darstellungen an enormer Popularität. Das damalige französische Publikum bestand vor allem aus reichen, adeligen Lebemännern, die bewusst lockere Moralvorstellungen und ein extremes Amüsierbedürfnis hatten und gerne mit den Operettensängerinnen "interagierten", die als Kurtisanen einen regen Besucheransturm in ihren Garderoben unterhielten. Außerdem wurden diese Theater auch als Bordelle genutzt, in die sich Straßenmädchen für wenig Geld Zutritt zu Kunden der Oberschicht verschaffen konnten und gleichzeitig dem Theater ständig Kundschaft garantierte. Die authentische Operette zu Offenbachs Zeiten war demnach keineswegs volkstümlich, sondern hatte eher eine Schockwirkung auf die tradierten Moralvorstellungen des Durchschnittsbürgertums. Auch in Wien wurde das Volkstheater von den Aufführungen von Offenbachianern abgelöst und von hohen Mitgliedern des Kaiserhauses rege besucht, die die Theater ebenfalls als Edelbordelle nutzten. Volkstümlich wurde die Wiener Operette erst mit dem Streben der Nationalsozialisten nach Seriosität und einer Aufführungspraxis für die breiteren Publikumsschichten und gelangte so von der Pornografie hin zu ihrem sentimental, rührseligen Image. (Vgl. Clarke 2011) *Der Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis* besinnt sich nun auf diesen vergessenen und wie Clarke behauptet bis heute verdrängten authentischen Ursprung, indem er seine Operettendiva Cornelia Nimbel, gespielt von Mara Mattuschka, als Dirne auftreten lässt, die ihren Lebensunterhalt und den ihres Sohnes Max Nimbel mit Liebesdiensten an Mitgliedern des Kaiserhauses verdient, und sie folgendermaßen vorstellt:

"Conny: Hallo, hallo, Cornelia Nimbel.

*Der kleinlaute Filou:* Guten Tag Conny. Ist das dein Busen?

Conny: Gewiss. Das sind meine zwei. Und die Mitte ist besetzt, denn um sechs kommt mein

treuester Stammkunde.

*Filou:* Cäsar?

Conny: Ach was!

*Filou*: Ist es Cäsar?

*Conny*: Der Kronprinz Rudolf natürlich.

*Filou*: Das ist kein Mann für dich Cornelia. Eines Tages stürzt er dich noch ins Unglück mit seiner Rorororomantik."

Der Dialog, der in seinem kindlichen Sprachduktus an Mattuschkas Kurzanimation *Les Misérables* (1987) erinnert, weist hier bereits auf ein Problem hin, dem sich alle begehrten Operettendiven zu stellen haben, dem Prozess des Alterns. Auf ihren Wunsch, ihr Sohn solle bald eine gute Partie finden, um sie im Alter zu versorgen "wenn Haut und Brüste faulend welk den besten Klienten schon längst langweilen", antwortet Maxi: "Ich will aber an eine Heirat schon gar net denken. Viel lieber will ich der Mama einen SchwiegerSOHN schenken." – und verweist so auf einen weiteren Aspekt der neuen Operettenforschung und der Suche nach ihrem authentischen Ursprung, dem Zusammenhang zwischen Operette und Homosexualität.

In seinem Essayband *Glitter and be gay* erinnert Clarke an dezidiert homoerotische Anspielungen und Szenen in der Aufführungspraxis der authentischen Operette, obwohl sie hauptsächlich an ein heterosexuelles, männliches Publikum gerichtet war. (Clarke 2007) Durch die Zensur des Nationalsozialismus sind auch diese Szenen vergessen und unbekannt, die zum damaligen Zeitpunkt mit dem Mittel der Parodie und den beliebten Hosen- und Kittelrollen eine komische und erotische Wirkung auf ihr Publikum ausübte. (Vgl. Roser 2007) Mit der Zeit entwickelte sich die Diva jedoch von der Erotikphantasie und Geliebten hin zu einer Projektionsfläche für homosexuelle Männer. (Vgl. Roser 2007: 53) Besonders der Typus der gealterten Diva bietet ein hohes Identifikationspotenzial für die Schwulenbewegung, da er die Zerbrechlichkeit einer aufgebauten Identität verdeutlicht.

"Bei der Neigung der Divastimme, plötzlich zu versagen, fühlen sich Schwule ganz zu Hause. Die Diva sagt im Zusammenbruch: "Ich bin diskontinuierlich. Ich bin verletzbar. Ich kann das Martyrium der Auftritte und der Öffentlichkeit nicht mehr ertragen." In der Krise lenkt die Stimme

die Aufmerksamkeit auf ihre Schismen, erzählt ihre eigene Geschichte und zeigt dem Schwulen, daß Stimme oder Identität immer entzweigerissen, gebrochen, enteignet sind." (Koestenbaum 1996: 168)

Der Typus der "verblühten und psychisch [sic! gemeint ist hier wohl physisch] ins Männliche gewelkten Diva" (Vgl. Roser 2007: 54) zeichnet sich durch eine sehr tiefe Stimmlage aus und wurde auch gerne von Männern gespielt, um die komische Wirkung, die diese Rolle mit sich brachte, zu verdeutlichen. In den *Huzzis* steht Cornelia Nimbel gerade an der Schwelle zu dieser neuen Rolle, ist sich ihrer Vergänglichkeit und dem Schwinden ihres Begehrens durchaus bewusst und träumt ihrem alten Leben als Kurtisane am Hofe nach: "Und einst an schwulernen Tagen durfte ich den Namen Messalina tragen." Ein verklärendes Selbstbildnis als Kaiserin und Dirne in Personalunion, denn die Diva ist nicht selbstbestimmt, sondern immer nur Objekt und Projektionsfläche fremder Wunschvorstellungen. Das zeigt sich besonders in der "Liebesszene" des Films, als Cornelia ihren Freier empfängt, der sich als Kronprinz Rudolf ausgibt und sie als Maria Vetsera benennt, und der in diesem Rollenspiel und dem Reenactment der Selbstmordsituation des echten Kronprinzen mit seiner Geliebten Mary Vetsera im Schloss Mayerling einen besonderen Lustgewinn empfindet. (Oktoskop 2011) Diese Verbindung von sexueller Lust, Tod und Rückgriff auf die Kaiserzeit hat Mattuschka bereits in ihrem Kurzfilm *Es hat mich sehr gefreut* (1987) thematisiert. Die sich selbstbefriedigende *Mimi Minus* taucht nach dem Höhepunkt in Großaufnahme auf, um ein verschmitztes "Danke, es hat mich sehr gefreut." in die Kamera zu grinsen, einen Ausdruck, der bekanntermaßen von Kaiser Franz Joseph stammt. Dieser benutzte die unverbindliche Floskel jedes Mal, wenn er nach seiner Meinung im Kunstbereich gefragt wurde, nachdem ein Architekt der Wiener Ringstraßengebäude, Eduard van der Nüll, sich nach einer negativen Äußerung des Kaisers angeblich das Leben nahm. Sexuelles Begehren, der drohende Verfall und die Verbindung zum Kaiserhaus sind auch Elemente, die die Operettendiva in sich verkörpert.

"Obwohl gekrönte Häupter sie feierten, gehörte die Diva des neunzehnten Jahrhunderts [...] nicht eigentlich zur guten Gesellschaft. Eine seidene Schnur trennte sie bei privaten Veranstaltungen von den wohlhabenden Festgästen, die zu unterhalten man sie bezahlte. [...] Und doch erscheint die Diva in herrscherlicher Maskerade." (Koestenbaum 1996: 145)

Dadurch wirkt die gealterte Diva in den *Huzzis* abschreckend auf Cornelia Nimbel und ihren Sohn Maxi. Die Königin vom Wienerwald, gespielt von Ingeborg Konrad, ist eine Schreckensfigur, mit der bedrohlich gegen Ungehorsam aufgewartet wird und deren Alter als besonders abstoßende Eigenschaft hervorgebracht wird. "Sie ist schon tausend Jahre alt. Ihr Hintern ist auch schon tausend Jahre alt, so wie sie und er hat schon hunderttausend Falten wie der Rüssel – eines Elefanten." Auch hier ist keine Rede mehr von erotischem Begehren oder den der Weiblichkeit zugesprochenen Attributen, viel mehr wird eine Verbindung ins Männliche geschlagen. Wird zunächst nur mit dem Erscheinen der Königin gedroht, wird sie von Maximilian Nimbel tatsächlich zur Hilfe gerufen, um die Huzzis zum absoluten Gehorsam zu bekehren. Es folgt der Auftritt der gealterten Operettendiva, die mit tiefer Stimme, Glitzerkleid und übertrieben geschminkt ihr trauriges Resümee singt:

"Ich glaub ich bin ein Durchgehhaus, die Leute gehen ein und aus, ach bitte lasst das sein.

Sie nehmen Vieles mit von mir und lassen ihre Sorgen hier, ja muss das wirklich sein?

Der Ton scheint mir nicht angemessen, die Leute scheinen zu vergessen, dass ich eine Mensch nur bin.

Im Durchgang bleibt so manches liegen und ich muss es beiseite kriegen und das ist nicht mehr drin.

Ihr kommt nur im Vorübergehn, lässt euren Unrat bei mir stehn, mein Kopf ist schon ganz wirr und schwer, und ich erkenn mich selbst nicht mehr. Was wollt ihr nur von mir? Was soll das alles hier?"

Der Schrecken der Königin vom Wienerwald scheint in der Erkenntnis ihrer Objekthaftigkeit und in der scheinbaren Unsicherheit gegenüber ihrer eindeutigen Geschlechterzuweisung zu liegen. "Die Diva stürzt die Geschlechtsspezifik um, die der Welt zugrundeliegt, indem sie die Weiblichkeit gleichzeitig mächtig und künstlich erscheinen lässt, und wird deshalb gerne mit erderschütternden Katastrophen in Beziehung gesetzt." (Koestenbaum 1996: 139) Judith Butler beschreibt die Geschlechterzugehörigkeit als performativen Akt und verdeutlicht nochmals den Unterschied zwischen biologischem Geschlecht und der historisch und kulturell erzeugten Geschlechterkonstitution. (Vgl. Butler 2002) "Anders gesagt ähneln die Akte, durch die die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert wird, performativen Akten in theatralischen Kontexten." (Butler 2002: 304) Neben der gealterten Operettendiva, deren Weiblichkeit immer mehr männliche Züge annimmt und somit auf den Betrachter verstörend und komisch wirkt, werden noch weitere Geschlechterzugehörigkeiten in den *Huzzis* performt, die von der Norm abweichen. Cornelia Nimbel hinterfragt durch die parodistische Darstellungsweise Mattuschkas die Rolle der Weiblichkeit und der ihr zugeschriebenen Attribute und Verhaltensregeln in der Gesellschaft als Objekt männlichen Begehrens. (Vgl. dazu auch: Blümlinger 1995: 273f.) Max Nimbel, rein äußerlich als klar männlich definiert, bricht wiederum durch seine Homosexualität die von ihm erwartenden Verhaltensformen. Als eine Art Zwitterwesen treten weiters Maxis Tanten auf, die Elefantentanten. Diese tragen dominante Rüssel anstelle der Nasen und überdimensionale Ohren am Gesicht und zwingen dadurch eine phallische Konnotation förmlich auf. Auf ihren Leibern sind Brüste aufgezeichnet und sie tragen Röcke als Kleidung. Auch die Bezeichnung "Elefantentanten" trägt eine sowohl weibliche als auch männliche Zugehörigkeit in sich – der Elefant, die Tante. Mattuschka hat diesem sprachlichen Spiel mit Geschlechterzugehörigkeiten einen eigenen Text gewidmet. In "Primäre Sexualmerkmale sind vor allem grammatikalische Endungen" (Mattuschka 2008) zeigt sie die Möglichkeit eines Nebeneinander von weiblicher und männlicher Genderperformanz

in einer Persönlichkeit und visualisiert dieses Modell einer "verkehrten" Identität mithilfe von Schrift.

"eiS – araM – etterbus aus einem unbekannten retaeth, azicavep mit viel dnas in der emmits, fragile esuessed, unvergleichlich weiblich, männlich, infantil, (»fualkoma ist unfeminin, doch uarf – das bin chi ohnehin...!«)

[...]

rE – marA – ologig mit nesub, latin rovel, ungarischer enogard, suelam sibro, rasuh, oben ohne, reznawarts – (»chi habe euch alle in meiner ehcsatnetsew...«)" (Mattuschka 2008)

Die Körper der Huzzis, auf die noch genauer eingegangen wird, weisen hingegen keine eindeutige geschlechtliche Zugehörigkeit auf. "Klar abgegrenzte Geschlechterzugehörigkeiten gehören zur "Humanisierung" von Individuen im Rahmen der zeitgenössischen Kultur, und in der Tat werden diejenigen, die ihre Geschlechterzugehörigkeit nicht richtig vollziehen, regelmäßig bestraft." (Butler 2002: 305f.) Max Nimbel bestraft sich für sein Outing selbst. Die Verachtung seiner Mutter spürend und über die Verzweiflung keinen Partner zu finden, schlägt er sich mit einer Peitsche, bevor er seine Sachen packt und das mütterliche Umfeld verlässt. Während Cornelia teilnahmslos daneben sitzt, fühlen die Elefantentanten den Schmerz mit, dem Maxi sich selbst zufügt. "Aber bitte tu die Geißel weg. Du tust uns weh!" Später auf der Insel der Huzzi wird Max von früheren Bestrafungen durch seine Mutter sprechen, die ihm bei sexuellen Praktiken überraschte und mit Schlägen züchtigte. "Doch die größte Angst hat sie mir gemacht, dass sie die Königin vom Wienerwald herholt, die die grausame Patrone ist, die mit ihrem Hundsgewiss Kindseierlein abzwickt und als zusätzlichen Tadel Mistkäfer in deine Ohren steckt." Später wird Cornelia Nimbel dieselbe Szene anders erzählen und somit die sexuelle Orientierung ihres Kindes wie auch ihre Züchtigungen leugnen. Ihre größte Furcht scheint die Vermischung der vorherrschenden Geschlechtergrenzen zu sein, die sich in der Vermännlichung der veralteten Diva und in der Homosexualität ihres Sohnes zeigt. Daher ist es nicht verwunderlich, dass es Max Nimbel ist, der sich mit der Königin vom Wienerwald schlussendlich verbündet und

sie um Hilfe bittet, obwohl er es schließlich war, der von seiner Mutter mit der Androhung der alten Königin in Angst und Schrecken versetzt wurde. Laut Wayne Koestenbaum ist es gerade die eigenmächtige Bezeichnung als Königin oder queen, die den Schwulen mit der Operettendiva gemein ist. "Nur ein Zeichen, ein Buchstabe, trennt queer und queen. Das "r" ist ein unvollständiges "n"." (Koestenbaum 1996: 143) Es wird zu einer Art Schutzmauer, die gegen Beschimpfungen und Abwehrhaltungen aufgebaut wird. "Es isoliert einen gegen Schmerz, wenn man vorgibt, königlichen Status zu besitzen." (Koestenbaum 1996: 145) Auch Max Nimbel wählt die Flucht aus den Zwangsvorstellungen seiner Mutter und ernennt sich kurzerhand selbst zum König über den Huzzi-Stamm. Anfänglich scheint seine Sexualität noch ein Geheimnis zu sein. Der kleine Maxi kommt, mit einem Hund an der Leine, zu seiner Mutter und dem kleinlauten Filou, eine Art Erzähler, der als Telefon dargestellt ist, ins Zimmer. "Das Bild des Hundes demonstriert uns, daß homosexuelle Leidenschaften [...] zur unteren Natur, zum bewussten Blut gehören, und stumm sind, haustierhaft, untermenschlich." (Koestenbaum 1996: 160)

Als der Filou auf Maxis zaghaften Annäherungsversuch "Wie wärs mit uns zwei?" mit Ablehnung reagiert, entrüstet sich Max und wächst aus sich empor und entwickelt beginnende "Divaallüren" mit dem Ausruf: "Mann ist was Mann ist!", eine der Situation angepasste Version der Weisheit "Man ist was man isst." "Eine Diva hat keine Angst vor Tautologien." (Koestenbaum 1996: 115) Nachdem Max dem Wunsch seiner Mutter einen Schwiegersohn zu "schenken" nach einem kurzen Gebelle gegen seine Verwandten Ausdruck verliehen hat und letztendlich von der Mutter verstoßen wird, macht er sich auf in das faszinierende, weil sexuell freilebige Inselreich der Huzzis und macht sich kurzerhand selbst zum Herrscher beziehungsweise zum Reverend. Der sich eben noch als homosexuell definierte Max scheint nun angesichts der gender-befreiten Huzzis auch aus dem Zwang einer Geschlechterzugehörigkeit gelöst. Nach einem überaus grausamen Massaker gegen einen Großteil der Inselbevölkerung befiehlt er den übrigen Huzzis die Ehe mit ihm. Aus den Zwängen seiner Mutter befreit, imitiert Max somit dennoch deren

konservative Lebensvorstellung. Die stolze Mutter kann nun ihren Buben in dessen Inselreich besuchen. "Die großartigsten Augenblicke der Diva existieren vielleicht nur, damit die Mutter sie betrachten und sich in sie versenken kann. [...] Der Schwule hat seine Mutter zurückgelassen (und alles Zurückgelassene müssen wir wiederholen und widerspiegeln);" (Koestenbaum 1996: 130)

Der neuernannte Reverend erinnert in seiner grausamen und ungeduldigen Herrschertätigkeit auch an die Hauptfigur eines französischen Dramas Ende des 19. Jahrhunderts und verweist somit auf eine weitere theatrale Form, auf das Theater des Absurden. (Vgl. Esslin 2006) 1985 erscheint Alfred Jarrys *König Ubu*, ein an Macbeth angelehnter Herrscher, der sich besonders durch seine Unkultiviertheit, seine Fäkalsprache und seine Gewaltbereitschaft auszeichnet. (Jarry 1996) Damit schockierte Jarry nicht nur das damalige Publikum, Ubu wird auch zum Symbol und Begründer einer neuen Bewegung, die sich 'Pataphysik nennt und sich als Wissenschaft der imaginären Lösungen definiert. (Vgl. Ferentschik 2006) Zu dieser Bewegung gehören auch verschiedene Werkstätten, die sich mit den unterschiedlichsten künstlerischen Bereichen beschäftigen, am bekanntesten ist wohl die Oulipo, die Werkstatt für potenzielle Literatur, die sich vor allem den formalen Spielereien literarischer Werke widmet. Diese Bewegung im Sinn, sowie die Nähe Jarrys zur Schule Rabelais (Vgl. Esslin 2006: 275), von dem im Folgenden noch die Rede sein wird, lassen auch eine Nähe der *Huzzis* zum Theater des Absurden erkennen, ohne sie jedoch als solches zu charakterisieren. Die Entstehungsgeschichte aus skandierten Nonsense-Gedichten, ein wesentliches Element des absurden Theaters, und die groteske Übertreibung, die auch schon in der Operette ein wesentlicher Bestandteil ist, verstärken den Verdacht. Der Begriff des Grotesken ist allerdings trügerisch.

### 3. Groteske Körper

In *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur* kritisiert Michail Bachtin Wolfgang Kayzers Konzept der Groteske[2], welches dem von



Martin Esslin in den 1960er-Jahren definierten Konzept des Theater des Absurden nahe steht. Beide beschäftigen sich hauptsächlich mit der romantischen und modernistischen Groteske und fokussieren dabei "den Aspekt der Beklemmung angesichts einer entfremdeten Welt" (Metzler 2006: 149). Bachtins Kritik an Kayser ist, dass er den Ursprung der Groteske im "karnevalistischen Weltempfinden" und "der volkstümlichen Lachkultur" (Bachtin 1990: 27) aus den Augen verliert. Dabei büßt vor allem das groteske Lachen seine Kraft ein, Angst und Ernst – zumindest für eine begrenzte Zeit – weg zu lachen, zu besiegen. Ganz zu schweigen von der Tendenz einer (psychoanalytischen) Überintellektualisierung der Stücke: "In der Welt des Grotesken wird jedes »Es« seiner Würde beraubt und in einen fröhlichen Popanz verwandelt. Wenn wir in diese Welt, selbst noch in die Welt der romantischen Groteske eintreten, verspüren wir stets eine fröhliche Freiheit des Gedankens und der Einbildungskraft." (Bachtin 1990: 28)

Weiters kritisiert Michail Bachtin die Ignoranz gegenüber des "Materiell-Leiblichen mit seiner Unerschöpflichkeit und ewigen Erneuerung" (Bachtin 1990: 27). Die nach der Renaissance einsetzende und bis heute vorherrschende Prüderie bezüglich Erscheinungsformen des Körperlichen und der Sexualität in der westlichen Gesellschaft hat ihre Spuren auch in der modernen Groteske und im Theater des Absurden hinterlassen, doch wie verhält es sich mit dem *Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis*? Konzipiert als Theaterstück in einem künstlerisch-institutionellen Rahmen kann man die tatsächliche Rezeptionssituation wohl eher nicht den Prinzipien eines karnevalistischen Volksfestes zurechnen, selbst wenn man die Wiener Festwochen als großteils unbeschränkt-zugängliches Großstadtfestival verstehen will. Ebenso fand und findet, wie gerade eben, eine reziproke Verwissenschaftlichung des Film-Stückes statt. Aber dennoch spürt man in den *Huzzis* Elemente auf, die den Film von einer modernistischen Sicht der Groteske abgrenzen und in der Bachtin'schen volkstümlichen Lachkultur verankern. Diese Elemente sind vorwiegend die Leiblichkeit der DarstellerInnen-Körper, die Sprache und der Humor, welcher sich im Zusammenspiel zwischen Leib und Sprache entfaltet.

Im Kapitel "Die groteske Gestalt des Leibes" kommt Bachtin auf die einzigartige Stellung des Leibes[3] im grotesken Weltempfinden zu sprechen. Ähnlich wie die bereits zitierte Judith Butler zieht Bachtin zwischen individualisiertem (bei Butler "Humanisierung" genannt) und groteskem Leib eine Grenze. Ersterer ist durch Abgeschlossenheit, im Sinne eines sich-nicht-im-Wandel-befindlichen und eines nach außen hin abgegrenzten Leibs (Vgl. Bachtin 1990: 20) definiert. Dazu zählt auch der von Butler kritisierte Versuch der eindeutigen Zuordenbarkeit zu einem Geschlecht. Im Gegensatz zum grotesken Leib, werden "[a]lle Merkmale der Nichtabgeschlossenheit, der Unfertigkeit des Leibes beseitigt – ebenso wie alle Äußerungen des innerleiblichen Lebens" (Bachtin 1990: 20). Der Umkehrschluss beschreibt den grotesken Leib: allzu menschlich, undefiniert, nach Verbindungen strebend und den leiblichen Bedürfnissen und Bedürftigkeiten Ausdruck verleihend. Bachtin spricht von einer kosmischen Zusammengehörigkeit aller Leiber, die sich im Werden manifestiert. Der groteske Leib ist niemals individuell, er ist sich durch seine Zweileibigkeit charakterisiert, das heißt er strebt mittels der dazu dienenden Körperzonen immer schon zum anderen hin – der Säuglingsmund zur Brust der Mutter, die Liebenden zueinander – und die Welt, die Gezeiten, der Kosmos verbinden diese Leiber. (Bachtin 1990: 16).

Mara Mattuschka, die in ihren künstlerischen Arbeiten das Prinzip des grotesken Leibes lebt – mit oder ohne Wissen vom Bachtin'schen Konzept – schildert bei dem Vortrag "Die Welt – ein Unfall. Pascal – Gödel – Wittgenstein" ihr eigenes Körperempfinden, welches eine perfekte Illustration der Differenz zwischen individualisiertem und groteskem Leib ist:

*"In meinem Kopf bin ich etwas ganz anderes. Ich stelle mich mir ganz anders vor. Das ist mein Körper, okay. Den habe ich geliehen oder der ist mir gegeben oder er ist mein einziges Eigentum, eine fallende Aktie, kann man sagen, ein Fleisch gewordenes Wollustfanal, wunderbar. Ja, das schon, aber Mara Mattuschka?"* (Mattuschka 2011: 18)

Der groteske Körper ist immer übertrieben, verdinglicht oder tierisch dargestellt. Dabei spielen Körperteile wie Mund, Geschlechtssteile, After,

Bauch und Nase vor individualisierenden Körpermerkmalen wie den Augen, die ja allegorisch gerne als Fenster zur Seele bezeichnet werden, eine dominierende Rolle. Das Sich-veräußern-Wollen des Grotesken betont die vom Leib abstehenden Körperteile, ebenso wie die in ihn hineinführenden Körperzonen. Regionen des Leibes also, die nach dem mittlerweile so verpönten, doch zu Zeiten Rabelais und der Commedia dell'Arte/Commedia all'Improviso überaus beliebten Fäkalhumor schreien.

Von den vielen Filmen, die man als Beispiel für Mattuschkas besonderen Umgang mit ihrem Körper im Sinne seiner kommunizierenden Leiblichkeit heranziehen könnte, sticht *Der Untergang der Titania* (1985) heraus. Titania, die Liebes- und Lustgöttin aus Shakespeares *Sommernachtstraum* ist in Mattuschkas Film in der Pubertät und liegt nackt in der Badewanne. Sie ist von sich aus sämtlichen Körperöffnungen entleerenden und masturbierenden Trickfiguren umringt. Beim verwackelten Untergang Titanias in der Wanne, scheinen ihre Brüste wie Inseln auf der dunklen Wasseroberfläche zu schwimmen, ebenso wie Scham und Hintern. Eine weitere Hauptrolle spielt der Ausfluss der Badewanne, welcher laut Mattuschka "der Anus des Kanalnetzes unter der Großstadt" sei, der ebenso wie die Kloschüssel alle Menschen wie mit einem unsichtbaren Netz miteinander verbindet. (Vgl. Tscherkassky 1995: 105)

Weniger radikal als in Mattuschkas Kurzfilmen sind diese Merkmale bei den *Huzzis* auffindbar. Die Körper aller DarstellerInnen sind teilweise übertrieben, sexualisiert, verdinglicht oder tierisch dargestellt: Sie tragen extremes Make-up, welches an frühe Stummfilm-Masken erinnert. Die Gesichtszüge, vor allem Mund und Augen, sind bei den drei Hauptpersonen Conny, Kronprinz Rudolf alias der kleinlaute Filou und Maxi Nimbel dramatisch akzentuiert.

Cornelia Nimbel, das Mädchen aus der Vorstadt, ist durch ihren Beruf schon sexualisiert, während Maxi, ihr Sohn, gerne mit seinem "Spatzi" spielt, der durch eine Vogelrequisite bzw. eine Ziehharmonika substituiert wird. Die Kostüme lassen an Gegenstände denken, beispielsweise das des kleinlauten Filous, der in einem dreieckigem Karton mit Wählscheibe

auftritt. Doch trotz dieser Anspielungen an das Groteske sind die drei Hauptfiguren Conny, Maxi und der Filou (alias Kronprinz Rudolf) durch ihr klar von anderen abgegrenztes Erscheinungsbild, einer weniger frei ausgelebten, als performten Sexualität und der originären Sprachbehandlung aufseiten der individualisierten Körper zu verorten, die jedoch nah am grotesken Leib entlangschrammen.

Fast schon eine Karikatur des grotesken Leibes sind dagegen die zwei Elefantentanten – mit hängenden Brüsten, riesigen Ohren und langen Rüsseln statt Nasen. Letzteres ist laut Bachtin immer ein Zeichen für die groteske Verhandlung des männlichen Geschlechts. Aber nicht nur ihr Erscheinungsbild, auch die Tatsache, dass sie als Resl und Rosl in einer Paarformation auftreten, ist ein Merkmal der Groteske, in der Paarungen künstlerischer oder anderer Art, entweder durch Gegensätze (*Dick und Doof*) oder durch Gemeinsamkeiten (*Marx Brothers*) zum Lachen anreizen.

Auch beim Volksstamm der Huzzis wird weder ein Unterschied zwischen einzelnen Individuen noch in ihrer Sexualität oder ihrem Alter erkenntlich gemacht. Sie sind neben den Elefantentanten die eigentlichen grotesken Körper. Im Schattenspiel des Vorspanns sieht man die Huzzis zu exotischer Synthesizer-Musik tanzen. Die Bewegungen – breitbeiniges Kreisen des Beckens und der Arme – wirken wie die Karikatur afrikanischer Stammestänze. Durch die Stimme aus dem Off wird das Inselreich als wahres Sodom und Gomorra geschildert – inklusive Sodomie, sexueller Ausschweifungen, Kannibalismus und "rituell verankertem Totenhass". Wegen Letzterem schwören die Toten Rache und erwählen gekränkt "ein bleiches Kindchen jenseits des Wassers", welches "die Dynastie dem reinigendem Untergange zuführen" soll: Unseren Maxi Nimbel.

Als Maxi zur Zufriedenstellung der Ahnen im Inselreich ankommt, empfangen ihn die Huzzis mit kastenartigen Papierkostümen, aufgemalten Brüsten und Knochen auf den haarlosen Köpfen. Ein Bild, welches so manche/n postkoloniale/n WissenschaftlerIn stocken ließe. Nach einigen Verständigungsschwierigkeiten verliert Maxi Nimbel, jetzt Revernd M'Zimbe genannt, schließlich seine Unschuld an mindestens

zwei Huzzis, deren Geschlecht per se undefiniert ist, massakriert anschließend die Bevölkerung und wird zu guter Letzt, als auch seine geliebte Mama eingetroffen ist, jedem mit jeder vermählen: "Das sind alles meine Huzzis. Die gehören aaaallle miiirr. Die sind meine und alle sind wir zusammen verheiii-ratet." Das fremde Kindchen erzwingt beim Huzzi-Volk eine "kosmische Vereinigung" (auf kirchlicher Basis) seines individualisierten Körpers mit den grotesken Körpern der Huzzis. Dies wird jedoch mit einem ironischen Augenzwinkern durchgeführt, denn von einer Vereinigung im Sinne einer Einswerdung kann nicht die Rede sein: Das Machtmonopol ist aufseiten der (teil)individualisierten Körper, aufseiten von Maxi und seiner Mutter, zu verorten.

Doch "Wer sind diese Huzzis eigentlich?" fragt Lukas Maurer im Oktoskop-Interview. Sind sie ein grausames, zügelloses Volk, entstanden aus "tödlichem Krokodilsamen"? Oder sind sie geschlechtlose und naive Kinder, die sich von den diktatorischen Praktiken Reverend M'Zimbes allzu leicht unterwerfen lassen? Hans-Werner Poschauko findet darauf zögerlich eine einfache Antwort: "Die Huzzis sind eigentlich wir Drei." (Oktoskop 2011)

#### 4. Befreite Sprache

Der bereits genannte Text "Primäre Sexualmerkmale sind vor allem grammatikalische Endungen" birgt eine Art Synthese der bisher thematisierten Aspekte von Gender und groteskem Leib. Dabei ist die Schrift sowohl ein Mittel zum Zweck als auch ein kreatives Instrument, das sich gegen grammatikalische und gesellschaftliche Normen aufbäumt und Kunst(figuren) gebärt.

"Auf dem nedob an der ellewsch zeugen sumina mit seinem uarf eine tolle arammarA,

sowie amina mit ihrem nnam – einen riesen maraaraM." (Mattuschka 2008: 23)

Wo die Zeugungskraft der DarstellerInnen-Körper bei den *Huzzis* versagt, da sprengt die Sprache die Grenzen des Körpers und gibt dem grotesken

Leib Ausdruck. Die Theorien des grotesken Leibes und des individualisierten Körpers schreiben sich in der Sprache fort. Beispielhaft dafür sind die mannigfaltigen Bezeichnungen für groteske Körperzonen und die Vielfältigkeit des Fluchens, welche im Gegensatz zu regelfixierten, stilistisch durchkonjugierten Sprachkonventionen steht. Das karnevaleske Potenzial der Sprache findet Bachtin vor allem beim Renaissancedichter Rabelais. Aus der damaligen Umbruchphase vom Latein zu den Nationalsprachen und der wechselseitigen Beeinflussung der dominanten italienischen und der französischen Sprache und deren Dialekte verspricht sich Bachtin ein nie dagewesenes Potenzial den Dogmatismus einer Sprachgrenze zu unterlaufen. (Vgl. Bachtin 1990: 13)

Eine vergleichbare Situation findet man auch zur Zeit der Entstehung des *Einzugs des Rokoko ins Inselreich der Huzzis*. Zum Einen durch den internationalen Erfolg des Films, es gab eine spanische und eine englische Synchronfassung, zum Anderen durch die Mehrsprachigkeit Mara Mattuschkas. Bulgarisch als Muttersprache, Deutsch mit der nicht zu unterschätzenden österreichisch-wienerischen Einfärbung als Zweitsprache. Perfekte Vorraussetzungen, um die "eigene Sprache mit den Augen anderer Sprachen zu betrachten", welche "dem Bewußtsein eine ungewöhnliche Freiheit im Umgang mit der Sprache" verleiht. (Bachtin 1990: 13f)

Schrift und Sprache spielen im Leben der Künstlerin eine übergeordnete Rolle, studierte doch die junge Mara in Wien zuerst Sprachwissenschaft und brach dieses Studium schließlich ab, da ihr Vorschlag die Dissertation über die Semantik der Farben zu verfassen, abgelehnt wurde. Die Verständigungsprobleme, die das Erlernen eines fremden, verbalen Zeichensystems mit sich bringt, die allgemeine Skepsis gegenüber Sprache und die dazu beitragende Beschäftigung mit den Schriften Wittgensteins führte schließlich dazu, dass sich Mara Mattuschka einem anderem Ausdrucksmittel widmete: der Bildenden Kunst. In ihren ersten Kurzfilmen der 1980er-Jahre beschränkte sie sich allerdings auf starke schwarz-weiß Kontraste, da sie nach eigener Aussage, die Semantik der Farben nicht mit den Inhalten ihrer Filme in Einklang bringen konnte.

(Tscherkassky 1995: 103) Eine Schilderung ihres Sprachverständnisses und wohl auch im übertragenen Sinne ihrer persönlichen Erfahrungen, das sich in fast allen ihrer filmischen Arbeiten orten lässt, bietet folgendes Zitat:

"Dieses alienhafte Wesen mit dem fremden, von einem Menschen geliehenen Gehirn, versucht, mithilfe der fremden, der menschlichen Sprache, die darin gespeichert ist – es ist nicht seine Muttersprache –, der Welt gegenüberzutreten. Und es stellt fest, dass diese Sprache eine unzulängliche Waffe ist. Die ist historisch gewachsen, auch verwachsen. Im Lauf der Jahrhunderte sind metaphysische Knäuel entstanden. [...] Eine Kindergruppe hat mit diesen kostbaren tschechischen Marionetten gespielt: Die Nadeln sind abgeschlagen, die Drähte total durcheinander, verwirrt, man kann damit nicht spielen. Es funktioniert nicht. Die Sprache ist verheddert. Man verheddert sich selbst drin. Man verwickelt sich, weil sich im Laufe der Zeit in der Sprache unzählige Missverständnisse eingelagert haben. *Marionetten, Marionetten*, ruft Bela Lugosi hilflos im Film PLAN 9 von Ed Wood." (Mattuschka 2011:16)

Die Aussagen des dichten Zitats kommen im *Einzug des Rokoko ins Königreich der Huzzis*, sowie im weiteren künstlerischen Schaffen Mattuschkas zur Gänze zum Vorschein. Beispielsweise das Interesse am Fremden, insbesondere an Aliens, die sich nur mithilfe von Ausrufen artikulieren können – nicht weil sie dumm oder unfähig sind die Sprache zu erlernen, sondern weil sie in der privilegierten Situation sind, sich nicht diesem historischen, verwickelten Sprachgewirr bedienen zu müssen, um sich Gehör zu verschaffen. Zu dieser Thematik lassen sich in Mattuschkas Schaffen zahlreiche sprachreduzierte Wesen finden, von der auf den Eiffelturm masturbierenden Riesin in *S.O.S Extraterrestria* (1993), bis hin zu dem in unbeschreiblichen Lauten kommunizierenden Alien in *ID* (2003).

Teilweise werden auch die Huzzis idealisiert-sprachreduziert dargestellt, jedoch kann ihr Sing-Sang ambivalent rezipiert werden. Maxi Nimbel, der als Sprachdiktator Reverend M'Zimbe im Inselreich der Huzzis das Rokoko-Zeitalter einführt – übrigens eine durch Improvisation entstandene Wortschöpfung von Andreas Karner – nutzt den

Analphabetismus und die Sprachlosigkeit der Huzzi-Bevölkerung gnadenlos aus, um seinen Untertanen reichlich absurde Befehle zu geben: "Jetzt befehle ich euch ein neues Gesellschaftsspiel: Alle Löffel bei mir abgeben. Überdies bin ich hungrig und der Kochzwang wird eingeführt." Seine Äußerungen ähneln den tschechischen Marionetten, verheddert und verwickelt, mit zahlreichen Knäueln versehen, die jedoch das einzige "Spielzeug" auf der Insel sind und vielleicht nur deshalb so viel Macht auf die ehrerbietigen Huzzis ausüben.

Sprache und Spiel – da klingelt es doch: Wittgenstein! Fast scheint es, als ob Mattuschka und Wittgenstein wesensverwandt seien, weisen doch ihre Lebensentwürfe vom Biografischen bis hin zur Denkweise einige Analogien auf. Beide haben sie Bildungsemigration betrieben, sich eine fremde Sprache angeeignet, Mathematik, Logik und die anschließende Befreiung des Regeldenkens durchexerziert. Mattuschka nennt das den Golem, ein vom Menschen geschaffenes Wesen, welches ein bedrohliches Eigenleben entwickelt, besiegen. In Wittgensteins Fall meint sie damit, dass er mit seinem Spätwerk seinen frühen Golem, den *Tractatus Logicus*, überwältigt habe, indem er sich einem "bewussten Entsagen *zugunsten von ...*" (Mattuschka 2011: 27) hingegeben hätte. Zugunsten von was? Wohl des Spielens willen, des Spielens mit der Sprache und der Vorstellung, dass Sprache nicht durch Regelwerke fixiert werden kann. Mara Mattuschkas Fazit zum Sieg gegen den Golem der Ernsthaftigkeit: "Das Spielen ist wieder erlaubt. Das Kindliche gesellt sich hinzu. Wie ein Kind in der Gegenwart verweilen dürfen. Wieder unbeschwert lachen können!" (Mattuschka 2011: 27) Das (Sprach)Spiel, seine Regeln und das Brechen dieser ist eine von Mattuschka vielbediente Denkfigur, die sich insbesondere in dem Kurzfilm *Pascal-Gödel* (1986) niederschlägt. Dort werden die Regeln des Schachs während des Spiels der Mathematiker Blaise Pascal und Kurt Gödel durch Alkoholkonsum und malerischer Veränderung des Schachbrettmusters außer Kraft gesetzt.

Reverend M'Zimbe, der keine Illustration des unbeschwert-lachenden Kindes ist und sich sowieso an keinerlei Regeln hält, bedient sich der Versatzstücke der von den Erwachsenen legitimierten Sprache, um sich



bei den Huzzis Autorität zu verschaffen. Dabei imitiert er insbesondere statistische Sprachkonventionen, um seinen absurden Befehlen Würde zu verleihen:

*"Reverend M'Zimbe:* Liebe Kinder, es ist ja jetzt wieder Mai und die Schwammerl kommen aus dem Boden.

*Huzzis:* Kronjuwelen des Waldes.

*Reverend:* Pflückt die Schwammerl nicht, denn die sind giftig und ihr bekommt Bauchiwehweh.

*Huzzis:* Uhlalalalalalalla

*Huzzi 1:* Ich, ich treff heut morgen einen Winkel, nur wo stell ich hin meinen Hinkel?

*Reverend:* 75% der Befragten gaben ein deutliches NEIN ab, während die restlich verbleibenden 25% auf eine Verlagerung der Gefühle beharrten.

*Huzzi 2:* Ein lieber, kleiner Zwerg aus Stroh ist in mein Haus die Zierde.

*Reverend:* Das hat sich jetzt aber nicht gereimt!"

Nun ist es zwar nicht Revernd M'Zimbe, der unbeschwert mit der Sprache spielt, sondern die Huzzis, die Reime reimen, die sich nicht reimen und auch deshalb von Maxi, dem Sprachdiktator unterdrückt und niedergemetzelt werden. Revernd M'Zimbess Versuch, sich mittels Erwachsenen-Sprech Autorität zu verschaffen, gelingt bei den Huzzis. Seine Mama ist stolz auf ihn und seine Karriere: Ihr Maxi hat es geschafft. Was der Film bei den RezipientInnen ausgelöst hat, ist eine tiefe Verwunderung über den Sprachgebrauch in der "wirklichen" Welt und ein vergnügtes Schmunzeln in den Mundwinkeln über den eben gesehenen "fröhlichen Popanz", der sämtliche Regeln unterläuft.

Dieser fröhliche, reflektierte Umgang mit Sprache und Körper bezeichnet auch immer eine Offenheit gegenüber versuchter geschlechtlicher Identifizierung, der Mattuschka in ihrer Kunst, sei es nun Malerei, Film oder das Schreiben, zuwiderläuft. Ein wenig rätselhaft bleibt sie dabei, trotz scheinbarer Offenherzigkeit, immer. "Ohne Anführungszeichen",

also ohne eindeutiges Zuordnen und mit einem Bekennen zu einer Vielschichtigkeit, sei es im sprachlichen, künstlerischen oder körperpolitischen Sinne, zieht sich als Motiv durch ihre Arbeits- und Lebenseinstellung. Dabei ist wohl aus der Argumentation hervorgegangen, dass Mattuschka weder ein spezifisch "weibliches" noch ein didaktisch "(gender-)politisches" Filmschaffen repräsentiert, sondern eine Eigenständigkeit in ihrem Ausdruck, die sich nicht als geschlechtsspezifisch kategorisieren lässt. Genau aufgrund dieser Unangepasstheit scheint sie die perfekte Vertreterin für ein so weit angelegtes Forschungsprojekt zu sein, welches eine breite Palette an filmischen Arbeiten über einen Zeitraum von dreißig Jahren untersucht. Einem Projekt, in dem Vielsprachigkeit beim künstlerischen Ausdruck eine entscheidende Rolle spielt und in dem eine Fülle von Sprachen gesprochen werden, die leider größtenteils nie ein Publikum gefunden haben. Mattuschka, die ja doch eine bekanntere Vertreterin dieses großen Felds weiblichen Filmschaffens ist, repräsentiert in ihrem Werk und insbesondere im *Der Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis* diese Mehrsprachigkeit in einem mannigfaltigen Facettenreichtum. Indem sie ihre ganz eigene Sprache findet, die selbst in einer Gemeinschaftsarbeit ihren Ausdruck nicht verliert und gleichzeitig andere neben sich gedeihen lässt, ist Mara Mattuschka bis heute eine hervorstechende Vertreterin des lebendigen, weiblichen Filmschaffens in Österreich.

---

#### Anmerkungen

[1] Mara Mattuschka führte neben den *Huzzis* außerdem das Stück *Madame Tussaud und das Affenkabinett* in diesem Rahmen auf, auch hierbei wurde sie von Andreas Karner und Hans-Werner Poschauko als Darsteller unterstützt.

[2] Das Groteske. Seine Gestalt in Malerei und Dichtung, 1957.

[3] Auch wenn einige Performancetheorien (z. B. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen) die Unterschiede zwischen Leib(-Sein) und Körper(-Haben) betonen, ist das für die Offenheit der Begrifflichkeiten eine weitere Einschränkung. Leib und Körper werden im Folgenden synonym

verwendet, den Konnotationen der LeserInnen zu diesen unterschiedlichen Begriffen wird freien Lauf gelassen.

---

## Literatur

Ankowitsch, Christian B. (1989): Im Reich der Huzzis, in: Der Standard, 24. Juni 1989, VIII.

Bachtin, Michail (1990): Literatur und Karneval, Frankfurt/M.: Fischer.

Ballhausen, Thomas/Stöger, Katharina (2014): Asking the Girls Out? Reverse Engineering and the (Re-)Writing of Austrian Film History, in: Friesinger, Günther/Herwig, Jana (Hg.): The Art of Reverse Engineering. Open – Dissect – Rebuild, Bielefeld: transcript, 159–175.

Blümlinger, Christa (1995): Die Gesichter der Mara Mattuschka, in: Horwath, Alexander/Ponger, Lisl/Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute, Wien: Wespennest, 271–282.

Butler, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 301–320.

Clarke, Kevin (2007): Einleitung: Homosexualität und Operette?, in: Clarke, Kevin (Hg.): Glitter and be gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer, Hamburg: Männerschwarm, 7–22.

Clarke, Kevin (2011): Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. Definitionsmerkmale einer modernen Musiktheatergattung, in: Arnbom, Marie-Theres/Clarke, Kevin/Trabitsch, Thomas (Hg.): Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbuisness, Wien: Christian Brandstätter, 19–41.

Dewald, Christian/Groschup, Sabine/Mattuschka, Mara/Renoldner, Thomas (Hg.) (2010): Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich – 1832 bis heute, Wien: Verlag Filmarchiv Austria.

Der Standard (1989): "Huzzi"-Krach an der Angewandten, in: Der Standard, 30. Juni 1989, o. A.

Esslin, Martin (2006): Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Ferentschik, Klaus (2006): 'Pataphysik. Versuchung des Geistes, Berlin: Matthes & Seitz.

Horwath, Alexander/Ponger, Lisl/Schlemmer, Gottfried (Hg.) (1995): Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute, Wien: Wespennest.

Jarry, Alfred (1996): König Ubu, Stuttgart: Reclam.

Klotz, Volker (1991): Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, München: Piper.

Koestenbaum, Wayne (1996): Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren, Stuttgart: Klett-Cotta.

Loibl, Elisabeth (1987): Im Banne der Huzzis. Showtime beim Heftigen Herbst: Viel Ödland und ein Abenteuer, in: Falter, 1987, 44, o.A.

Mattuschka, Mara (2008): Primäre Sexualmerkmale sind vor allem grammatikalische Endungen, in: Babka, Anna/Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen, Göttingen: V&R unipress, 23.

Mattuschka, Mara (2011): Die Welt – ein Unfall. Pascal – Gödel – Wittgenstein, in: Drehmel, Jan (Hg.): Wittgenstein-Vorträge. Annäherungen an einen Wissenschaftler, Berlin: Junius, 8–33.

Oktoskop (2011): online unter: <http://okto.tv/oktoskop/5565/20110109> (letzter Zugriff: 19.03.2014).

Roser, Hans-Dieter (2007): Chacun à son gout! Cross-Dressing in der Wiener Operette 1860-1936, in: Clarke, Kevin (Hg.): Glitter and be gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer, Hamburg: Männerschwarm, 4 –59.

Tscherkassky, Peter (1995): »Mimi Minus oder die angewandte Chaosforschung« Mara Mattuschka und ihre Filme, in: Illetschko, Peter

(Hg.): Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich, Wien: Wespennest, 95–114.

Wäger Häusle, Elisabeth (Hg.) (1987): Heftiger Herbst. Theaterfestifal der Freien Gruppen, Wien: Wiener Festwochen.